

ÊURI MARIA INVITTI

ALTERIDADE E DIALOGISMO NO CONTO "O RETRATO"

DE MANUEL DA FONSECA

Trabalho de conclusão de curso de graduação como requisito para obtenção de grau de
Licenciatura em Português - Espanhol da Universidade Federal da Fronteira Sul.

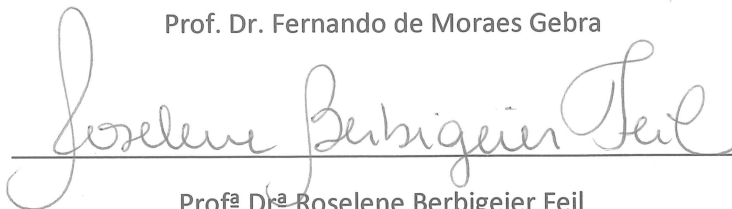
Orientador Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em
14/12/2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra



Prof^a Dr^a Roselene Berbigeier Feil



Prof^a Marilia Spingolon

ALTERIDADE E DIALOGISMO NO CONTO “O RETRATO”, DE MANUEL DA FONSECA¹

Êuri Maria Invitti²

eurimariainvitti@hotmail.com

RESUMO: Este artigo investiga a Alteridade e o Dialogismo no conto “O retrato” de Manuel da Fonseca (1911-1993). Nesse conto, é possível identificar elementos linguísticos e extralinguísticos (dialógicos) que contemplam discursos alheios e apresenta diálogos entre o conto em estudo e outras obras do autor, com outros escritores neorrealistas e com obras de romance de 30 do Nordeste brasileiro. Apresenta elementos relacionados ao aprisionamento interior e o distanciamento da vida familiar por razões diversas. No conto em exame, a “morte da infância” relaciona-se à possibilidade de continuar os estudos em centros maiores. Encontram-se também elementos da cidade chegando ao campo como o retrato que serve de andaime para representar o espaço/tempo do protagonista durante toda a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel da Fonseca; Alteridade; Dialogismo.

Introdução

O presente artigo estuda o conto “O retrato” que se encontra no livro de contos *O fogo e as cinzas* (1953) de Manuel da Fonseca (1911-1993). Esses contos foram reunidos por Carlos de Oliveira e entregues ao seu autor num exemplar pronto para ser publicado, o que ocorreu em 1953. Trata-se de onze narrativas que apresentam como espaço a região do Alentejo, no centro-sul de Portugal, em pleno regime ditatorial salazarista. Através de um estilo simples, denso e profundo, os contos colocam-nos em contato direto com as coordenadas espaciotemporais e personagens que enfrentam muitos problemas cujas causas são de esfera pessoal, social, econômica e política. As consequências desses fatores resultam em problemas pessoais que por vezes se estendem por longos períodos da vida.

Manuel da Fonseca enfatiza na sua produção literária a alteridade e as relações dialógicas, postuladas pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Em sua “construção composicional”, Fonseca utiliza-se de elementos linguísticos e discursivos para dar voz a uma parcela da população que pouco usufrui da força de seu trabalho e que vive às margens da sociedade. Esta parcela está em relações de tensão com as esferas de poder

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra.

² Acadêmica da 9ª Fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

muito presentes na maioria dos contos do livro *O fogo e as cinzas*, incluindo o conto que é objeto deste artigo, nos contos de *Aldeia nova*, bem como no romance *Cerromaior*.

Assim afirmamos que os escritos do filósofo da linguagem nos deram embasamento para compreender que “a linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, [...] o discurso. [...] Devem completar-se mutuamente, e não se fundir” (BAKHTIN, 2015b, p. 207). Ao analisar as relações dialógicas de uma obra literária, remetemo-nos ao discurso e este, por sua vez, se utiliza das unidades da língua. A partir dos conceitos de dialogismo e alteridade do filósofo russo, é possível verificar os procedimentos estilísticos do conto “O retrato”, de Manuel da Fonseca, e como esse enunciado responde a outros enunciados do autor de *O fogo e as cinzas*, tais como outros contos e o romance *Cerromaior*. Neste sentido, o presente artigo situa o conto “O retrato” no contexto de produção do Neorrealismo português, analisa as unidades linguísticas (morfológicas, sintáticas e lexicais) de construção composicional do conto, bem como enseja relações dialógicas com outras narrativas de Manuel da Fonseca.

1. Manuel da Fonseca e o Neorrealismo português

A literatura é uma obra de ficção e, como tal, não tem por objetivo representar a realidade fielmente. Seu fim maior é a arte em si e todo autor da boa literatura tem em mente a estética, o estilo, a retórica e a imaginação que a fundamentam. Todavia, a obra de arte é verossímil com a realidade e o próprio Manuel da Fonseca, em seu prefácio de *O fogo e as cinzas*, afirma:

As pessoas de quem escrevo são as que houve na minha vida. Gente de família conhecida. Nelas me fui descobrindo e sendo eu próprio as vidas que contei. É isso, eu. Até quando escutava a vida de algum desconhecido, logo descobria que esse desconhecido, era dois ou três indivíduos que eu já conhecia um dos quais, com o tempo começava a ser eu. Contar a vida dos outros é interrogar a nossa própria vida. Só o tempo depura. Ficção constrói-se com o que fica do passado. Revive-o (FONSECA, 1983, p. 14).

Na primeira frase desse fragmento, é reforçada a verossimilhança e é através dela que Antonio Candido (2010, p.13) se posiciona sociologicamente. Para ele, a integridade de uma obra não permite adotar visões dissociadas (ou somente texto, ou somente contexto) e só pode ser entendida numa fusão de texto e contexto, interpretada de forma dialética e íntegra.

Ainda nesse sentido, no prefácio escrito pelo próprio Fonseca, pode-se perceber que o autor entende a releitura de sua obra como um retorno ao convívio com suas personagens e com a paisagem humana dos seus contos, parecia-lhe voltar a encontrar pessoas conhecidas. Essas, porém, voltavam-lhe diferentes do que eram, mas movendo-se em sua frente, “mais verdadeiras, mais reais. Vivos” (FONSECA, 1953, p. 13). Segundo José Carlos Barcellos “Manuel da Fonseca obtém um efeito muito intenso de verdade humana para as situações e personagens que cria, ao mesmo tempo em que mantém um alto grau de tensão em suas narrativas” (BARCELOS, 1997, p.25). Esta “verdade humana” é verificada também nos contos de *O fogo e as cinzas*.

O contexto de produção dos contos de Manuel da Fonseca precisa ser examinado em seus componentes políticos, sociais, econômicos e culturais. É sabido que o escritor fez parte do movimento literário neorrealista. Segundo Abdala Júnior e Paschoalin, o aparecimento do movimento neorrealista esteve engajado contra o fascismo da década de 30 e a literatura deixava de ser descompromissada – na visão dos escritores neorrealistas – como acontecia no Presencismo. Segundo os escritores neorrealistas, a literatura deveria contribuir para a tomada de consciência do público-leitor e para evidenciar os problemas estruturais da política, da economia e da sociedade portuguesa (1982, p.157).

Massaud Moisés sintetiza as principais diretrizes do movimento neorrealista nos seguintes termos:

[...] movimento em que se restaura a ideia de literatura social, de ação reformadora consciente, uma literatura *engagée*, a serviço da redenção do homem do campo ou da cidade, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas: os neorrealistas põem o problema da luta de classes, na equação senhor x escravo [...]. (MOISÉS, 1983, p. 337).

Há um número significativo de escritores tanto europeus como latino-americanos que deram voz aos “pobres de Deus” (FONSECA, 1983, p.105) em suas obras, tanto em verso como em prosa. Além dos já citados neste artigo, devemos incluir Gilberto Freyre, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, José Gomes Ferreira, entre outros.

Vale lembrar que o romance nordestino da década de trinta contribuiu com as práticas textuais ideológicas do Neorrealismo português. No ensaio “Neorrealismo Português e o Romance de 30 do Nordeste”, Maria de Fátima Vaz de Medeiros afirma que:

Os anos 30 produzem uma geração de romancistas ideologicamente semelhantes e voltados para os problemas sociais e econômicos do Nordeste. Impondo uma nova maneira de pensar a descontinuidade regional do Brasil, começam a focar os grandes problemas sociais que perturbaram o sistema político brasileiro (MEDEIROS, 1997, p.3).

A fortuna crítica do Neorrealismo português costuma destacar as relações dialógicas que esse movimento estabeleceu com o romance nordestino ou romance de 30 do Nordeste brasileiro. Entre as obras brasileiras comparadas com o discurso narrativo de obras do Neorrealismo português, podemos destacar *Menino do Engenho* (1932), de José Lins do Rego³, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.⁴

Grande parcela das personagens do romance de 30 e do Neorrealismo português era privada dos “bens incompressíveis” (o alimento, a casa, a roupa), abordados por Candido no ensaio “O direito à literatura” (1995, p.240), como se percebe pela descrição das más condições de vida dos trabalhadores do romance *Cerromaior*:

Eram como escuros rebanhos; homens, mulheres e crianças sentados sobre sacas, entre cestos e taleigos, comendo talhadas de melancia, bebendo fundos goles de água salobra por pequenos barris, enquanto esperavam a camioneta ou o comboio que havia de levá-los para o Sul (FONSECA, s/d, p. 205).

As expressões “escuros rebanhos” e “bebendo fundos goles de água salobra” ratificam os postulados do crítico literário brasileiro. E, se o básico para o básico lhes era negado, percebemos que a educação, fundamental para o desenvolvimento de qualquer sociedade, também lhes foi negada. Aproximando ainda o romance de 30 com o Neorrealismo português, podemos embasar o que afirmamos acima com outra citação de Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”:

³Em *Menino do Engenho*, o protagonista Carlos perde a mãe num homicídio em que o pai é o autor. Este é levado preso e morre dez anos depois numa casa de saúde, acometido por uma paralisia geral. Três dias depois da morte da mãe, Carlos é levado pelo tio ao engenho de seu avô materno, aos quatro anos de idade. Embora por razões adversas, tanto Carlos como o protagonista de “O retrato” passam a viver na ausência dos pais. Há também forte correlação entre a miserabilidade das personagens dos escritores do romance brasileiro de 30 e os do Neorrealismo português.

⁴ Esta é uma narrativa cujas personagens representam o protótipo da miséria e o esquecimento de uma grande parcela do povo brasileiro e sobretudo daquele que habita o sertão nordestino.

A personagem Fabiano é um homem que não sabe lidar com as palavras e nem sequer sabe lê-las. Já Sinhá Vitória tinha como sonho a vontade de “[...] dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas” (RAMOS, 1977, p. 42)”. Desejo esse relacionado às mínimas condições para viver com dignidade. A família muda-se constantemente de território devido à seca e submete-se a todo tipo de humilhações pelos patrões que a exploram. De forma análoga, grande parte das personagens de Manuel da Fonseca são vítimas das condições socioeconômicas determinadas pelo vigente poder político ao qual podemos inferir o direcionamento da vida social.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou após os anos 50. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência” (CANDIDO, 1989, p. 2)

Assim, ainda segundo Candido, o romance passou a ter uma força que desmistificou e precedeu a tomada de consciência dos economistas e políticos. Continuando nessa linha de pensamento, José Carlos Barcellos (1997) afirma que uma das características mais importantes de Manuel da Fonseca foi a de recuperar as tensões e contradições do sistema socioeconômico por meio das denúncias de sua arte, enquanto vivência íntima ou pessoal da personagem. Outros escritores portugueses seguiram o mesmo princípio de revelar através da arte essa problemática,

O ar não se respira – mastiga-se. O arfar dos peitos torna-se agora mais penoso. As bocas ficam mais sedentas – talvez a sua sede não seja agora só de água (REDOL, *apud* MACHADO 2013, p. 515).

A estrutura narrativa de romances neorrealistas como *Gaibéus*, de Alves Redol, e *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca, remete-nos aos comentários de Antonio Candido acerca do romance naturalista brasileiro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. No ensaio “De Cortiço a Cortiço”, Candido denuncia os mecanismos de opressão, expressos num dito popular chamado “Uma língua do pê” (1993, p. 127), ou seja, para o escravo, socialmente falando, bastam “Pau, Pão e Pano”. Sobre “A verdade dos pê”, Candido afirma ainda que:

Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois na verdade estão em presença: primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal (1993, p.134).

Dito isto, podemos discorrer sobre como Candido propõe analisar uma obra literária. Para ele,

[...] embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar (CANDIDO, 1993, p. 123).

Este enunciado exemplar tem o objetivo de indicar a fórmula pela qual a realidade do mundo foi posta numa nova ordem, nova forma, nova figura ou até deixada de lado, para possibilitar o nascer de um outro mundo (*idem*).

Analisar criticamente uma obra pode ser feita de duas maneiras extremas, uma como duplicação da realidade e outra como “objeto manufaturado com arbítrio soberano” (CANDIDO, 1989, p. 124). Apesar de Candido preferir a segunda, ambos foram refutadas: a primeira, por simplesmente duplicar a realidade e a crítica nada poderia acrescentar, e a segunda por excluir de todo a realidade. Candido propõe o modelo de “interpretação dialeticamente íntegra”, na qual defende que:

Seria melhor a visão que pudesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo (1989, p. 124).

Para Candido, ao pensar nas condições materiais de existência da literatura, o elemento base talvez seja o analfabetismo. Este, em países latino-americanos e africanos, apresenta agravamentos pela pluralidade linguística ainda presente, com as diversas línguas buscando seu reconhecimento. E afirma ainda que:

[...] ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas (CANDIDO, 1989, p.141).

Portanto, é nessa teia de problemas sociais que os escritores do romance de 30 e do Neorrealismo português produzem e publicam suas obras. Elas começaram a denunciar o que antes era oprimido ou proibido pelos aparelhos ideológicos repressores do Estado (ALTHUSSER, 1985). O escritor vai compondo sua ficção com personagens situadas num tempo e num espaço, usando elementos da realidade (externos) para fazê-los aparecer na obra como outros elementos internos, postulados por Antonio Candido.

Os aspectos sociais estão presentes em grande parte da obra literária de Manuel da Fonseca e sua fortuna crítica ratifica esta afirmação. No conto em estudo, o objeto fotografia evidencia a chegada de um elemento da cidade ao campo e passa a fazer parte

da vida das personagens. Os elementos sociais podem fazer parte da estrutura interna de uma obra, todavia Candido é enfático e preciso ao afirmar que:

Não desejo aqui propor uma teoria sociológica da arte e da literatura, nem mesmo fazer uma contribuição original à sociologia de ambas; mas apenas focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos (CANDIDO, 2010, p.27).

Candido afirma, ainda, que “o externo (o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto interno” (CANDIDO, 2010, p.13). Esses elementos externos aparecem no interior das obras tanto no Romance de 30 do Nordeste quanto no Neorrealismo português e porquanto, na obra de Manuel da Fonseca. O feixe das relações socioeconômicas atua como elemento externo que passa a fazer parte da estrutura interna da narrativa, nos seus ritmos, imagens e desenvolvimento.

2. “O retrato” no universo ficcional de Manuel da Fonseca

O conto, tal como os outros gêneros literários, pode ser considerado um gênero discursivo secundário por apresentar estruturas mais complexas que os gêneros primários (cartas, conversas cotidianas), sendo estes muitas vezes incorporados naquele.

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e os secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional (BAKHTIN, 2015a, p. 263).

Ainda segundo Bakhtin, “os gêneros discursivos secundários” aparecem na convivência de cultura mais complexa e também com uma relação de um grande desenvolvimento e organização (com predominância escrita) como o “artístico, o científico, o sociopolítico”, entre outros. E, no sistema de sua produção, eles agregam e reestruturam os variados “gêneros primários (simples)” que se estabeleceram nas exigências da “comunicação discursiva imediata”.

No conto em pauta, cantigas e diálogos cotidianos (gêneros primários) são incorporados na sua estrutura discursiva. O narrador protagonista faz a enunciação quando adulto, em várias analepses, enunciando sua trajetória que compreende desde a infância até a vida adulta. Bakhtin afirma que “O tempo se interioriza no homem, passa

a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida” (2015a, p.220).

O filósofo russo postula, ainda, que através do “tempo idílico” é possível verificar o caminho que o homem percorre entre a infância e a juventude bem como entre a vida adulta e a velhice, demonstrando-se as significativas transformações no carácter e na visão de mundo que a passagem da vida possibilita (*ibidem*, p. 220). Assim aconteceu com a personagem Rui do Parral, em contos de *Aldeia Nova*, com as personagens de “O retrato” e do romance *Cerromaior*.

Para Julio Cortázar, enquanto no romance, gênero muito mais popular, abundam personagens, espaços, tempos, temas e tons, no conto há um limite no sentido físico. Esse limite acontece também no espaço, no tempo, no número de personagens e sobretudo no tratamento do tema. Para o escritor de *Rayuela*, o romance e o conto se comparam analogicamente com o cinema e a fotografia:

[...] enquanto no cinema, como no romance, a captação da realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, [...] capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura* como uma ampliação da condição do ser humano (CORTÁZAR, 1974, p. 151).

Como podemos ler na *História social da literatura portuguesa*, de Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin, muitos escritores do Neorrealismo português “desenvolveram atividades jornalísticas, incorporando a sua técnica. A simplificação de procedimentos estilísticos veio também pela incorporação da técnica cinematográfica” (1982, p. 157).

Manuel da Fonseca soube fazer muito bem essa ampliação do enquadramento socioeconômico das personagens, tanto no conto “O retrato” como em outros da sua significativa obra literária. São contos cuja verossimilhança representa um tempo e um espaço determinados, e suas personagens vivem com suas angústias, suas limitações e sobretudo sob as condições que o sistema político e econômico lhes impõe.

Em “O retrato”, o narrador protagonista, doravante designado por (NP), relata sua angústia originada pela tiragem do retrato que o identificaria para a entrada no liceu e, por consequência, o separaria do convívio familiar. Esse retrato serve de andaime

para o discurso memorialístico, cuja construção composicional possui em certa medida um tratamento lírico através de recursos poéticos como as aliteraões, reiteraões e assonâncias: “A vida era bela, e diante de mim abriam-se caminhos radiosos: ia voltar a ser um pequeno rei na minha vila” (FONSECA, 1983, p.100).

O conto “O retrato” de Manuel da Fonseca apresenta diversas vozes enunciadas pelo narrador protagonista. Ora em discurso direto e ora em discurso indireto em sua vida adulta, ele faz a enunciaão de vozes que ecoam e das que são silenciadas. Entre elas, destacamos a do NP, a dos pais e avó do protagonista, a da professora que corrigiu o teste de ingresso no liceu, a do fotógrafo Sr. Rodrigo e a dos trabalhadores, entre outras. Através da alteridade e de relaões dialógicas, o NP vai “tecendo” a narrativa enunciando um período que compreende desde a infância até a vida adulta.

A voz do patriarca é indicada pelo discurso direto, cujo efeito de sentido é a veracidade: “- Diz a tua mãe que te vista o fato novo para ires tirar o retrato” (FONSECA, 1983, p. 97). Percebe-se claramente a ordem explícita através do verbo dizer no modo imperativo afirmativo que exprime, nesse caso, uma regra a ser cumprida de imediato. A ordem está direcionada ao filho e ao mesmo tempo à esposa que lhe cabe tão somente cumprir e vestir o filho segundo comando paterno.

A reação do menino foi imediata: “- Mas hoje não é o dia dos meus anos...”, (*ibidem*) está em “relaão dialógica polêmica” com a determinação paterna e nos faz inferir que tal acontecimento era exclusivo em dia de aniversário e que tal ditame não poderia ter, para ele, sentido algum, pois nada lhe fora explicado, apenas ordenado. As unidades sintático-semânticas como o “mas”, conjunção coordenada adversativa, estabelece uma relaão de oposião e de questionamento ao ditame do pai⁵.

⁵ O filósofo de linguagem Mikhail Bakhtin afirma que “a linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso” (BAKHTIN, 2015b, p.207). Afirma ainda que ambas não se fundem e sim se complementam por estudarem o enunciado de diversas formas e de analisá-lo sob aspectos que apresentam significativa diferenciação. Para Bakhtin, as palavras formam oraões e estas, por sua vez, ao serem assumidas por um autor, passam a ser denominados enunciados ou discursos. Com unidades linguísticas, morfológicas, sintáticas e semânticas, os enunciados ganham estilo, conteúdo temático e construção composicional. Assim o autor, através do discurso do narrador, constrói relaões de alteridade com os outros enunciados, visto que tudo o que se diz já é um “dito de outrem” segundo Bakhtin e, também com o leitor, pois a este recai a “responsividade”. As unidades da língua transformam-se, pois, em enunciados quando ganham autor. No caso de Manuel da Fonseca, essas unidades estão a serviço de um discurso literário que denuncia as relaões de opressão nas relaões familiares e trabalhistas.

As relações de poder fazem-se presentes em “O retrato”, na figura de um pai autoritário: “Faz o que te digo, rapaz!” (FONSECA, 1983, p. 97) infere em uma diretriz que em hipótese alguma poderia ser contestada e ratifica o predomínio patriarcal já estabelecido pela primeira norma, citada acima. O termo “rapaz” direcionado a uma criança pode estar associado a uma face do discurso que considera a criança como “um adulto em miniatura”.

Para Bakhtin, “o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado” podendo inclusive ser uma única palavra quando esta for interpretada “como signo da posição semântica de um outro” (BAKHTIN, 2015b, p.210). No caso da palavra “rapaz” é a voz do pai que ouvimos, enfatizando o efeito de sentido que ela devia significar: alguém com maturidade suficiente para entender a severidade do regulamento.

A certeza de que a diretriz foi obedecida está no fragmento: “Fiz. Nada mais havia a replicar quando meu pai me chamava rapaz! Era uma regra que, à custa de alguns sopapos, eu acabara por introduzir nas nossas relações” (FONSECA, 1982, p. 97). O cumprimento das ordens era anterior ao dia em que o narrador fora tirar o retrato que o levaria a continuação dos estudos em Beja. A expressão “[...] à custa de alguns sopapos [...]” revela uma obediência imposta não pelo respeito ou compreensão da importância do pedido e sim pelo autoritarismo e violência física sofridos em caso de desobediência, violência essa que, além de física, passa também a ser psicológica pois o fragmento “Nada mais havia a replicar [...]” afirma que só restava uma opção: obedecer.

Os sentimentos de medo, tristeza, vergonha e desolação perduraram da infância até a fase adulta, como se percebe pelo marcador temporal “hoje”: “E, ainda hoje, após tantos anos, sinto vergonha. Não já pela gola, mas pelo rosto de estarrecido espanto com que fiquei no retrato” (FONSECA, 1982, p. 98). Se em criança o NP envergonhava-se por estar vestido “à mamã”, na vida adulta, marcada pela expressão “após tantos anos”, envergonha-se pela expressão de medo expresso em sua imagem fotográfica e que Delinha, a noiva amada, cristaliza-lhe a vergonha exclamando com surpresa “- Como tu eras...!” (*ibidem*).

O fragmento “Passei vestido à mamã” [...]. A peça de roupa que mais caracterizava um “mamã” era o colarinho gomado aberto sobre o casaco e tapando-o até os ombros (FONSECA, 1983, p. 98) representava medo, timidez e um “mamã” não prestava para nada, desolando a mente da criança que não tinha outra coisa a fazer senão

obedecer a um pai autoritário. Vale lembrar que no conto “Tempo da camisolinha” de Mário de Andrade, analisado por Fernando de Moraes Gebra em sua tese de doutorado *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*, o protagonista vive um drama semelhante ao ter o cabelo cacheado cortado aos três anos de idade. “O pai do enunciador de ‘Tempo da camisolinha’ apresenta-se no papel actancial de oponente, relacionado ao universo da opressão, corroborado, de certa forma, pela mãe que aceita o patriarcado. [...]” (GEBRA, 2009, p.180).

Em “O retrato” a mãe do NP tem atitude análoga ao cumprir sem questionar, as regras do esposo em relação ao filho. Na sociedade patriarcal, cabe ao homem da casa todas as decisões concernentes à família e o filho-homem é preterido e “emancipado” mesmo que verbalmente, em idade muito tenra. No conto “O retrato”, o NP apresenta o discurso patriarcal, ao falar que o Sr. Rodrigo “ia fotografar a morte da minha infância” (FONSECA, 1983, p.104) e que a partir daquele momento o menino passaria a ser também considerado “um rapaz”, portanto, entra de maneira abrupta na vida adulta como a personagem de Mário de Andrade.

O espanto na hora de tirar o retrato está marcado ainda pela voz da criança que, pelo discurso memorialístico, por meio do objeto estruturante da narrativa, o retrato, revive um episódio difícil de sua infância: “Sou, pois, uma criança cheia de infinita amargura, especada e sem jeito, diante do olho redondo e sinistro que vai me matar (*idem*, p. 104). A enunciação acontece na vida adulta, mas o verbo “sou” no presente do indicativo, remete à infância numa analepse cujo efeito de sentido é tornar presente a “amargura” de tamanho infinito, ou seja, incomensurável. O fragmento “diante do olho redondo e sinistro que vai me matar” revela que, para o narrador protagonista, o retrato representava a morte, não a morte do corpo físico, mas sim a morte da alegria de ser criança e poder conviver com os pais e amigos de infância.

Ao longo da narrativa, aparecem vários fragmentos convergentes à essa ideia. Duas já citadas acima e a terceira: “Na verdade, o Sr. Rodrigo ia tirar o retrato ao fim da minha infância. Era como se alguma parte de mim morresse e a fotografia viesse a ser o meu rosto nesse momento de morte” (*idem*, p.102). O sentimento de desalento está nesse fragmento, duplamente reforçado: “Era como se uma parte de mim morresse” e “fim da minha infância”. Apesar de ser um conto em que há um limite inclusive no tamanho da narrativa, as inferências sobre a dor da separação se repetem: “Mas basta olhar o retrato para ver o quanto é triste deixar de ser criança” (*idem*, p. 99), “[...]”

distante de tudo que me era querido [...]”, (*idem*, p. 101); “Chorei como se nunca mais voltasse (*idem*, p. 105)”, entre outros.

As reiteraões do discurso que aborda com intensidade o quão traumático é o isolamento da família, seja por causa dos estudos, por razões de doença, por catástrofes naturais e ou por outras razões, é um tema recorrente na obra de Manuel da Fonseca. Podemos destacar os contos “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela” e sobretudo o conto “O retrato”, objeto que analisamos. Segundo José Carlos Barcellos, na obra de Manuel da Fonseca aparece “a imbricação do político com o pessoal” (1997, p. 47). Ou seja, os problemas pessoais das personagens estão intrinsicamente relacionados com as questões socioeconômicas e sobretudo as políticas, estas direcionam aquelas que tem efeito direto nas questões pessoais.

O afastamento familiar para a continuação dos estudos, que só eram oferecidos nos centros maiores, apresenta duas situações opostas. Uma revela a satisfação da família em poder oferecer ao filho frequentar o liceu em Beja e outra permite-nos perceber que para o NP o que o fazia feliz era viver junto da família e dos amigos, não importando os estudos em Beja e sim continuar a viver naquela aldeia. A alteridade que aparece no conto é representada de maneira muito intensa em relação ao protagonista que olha, quando adulto, para si próprio na infância, já distante do tempo do enunciado, fazendo revelações das suas alegrias e tristezas. Encontra-se, no tempo do enunciado, um eu querendo ser outro, um eu imposto pelo pai que deseja permanecer o eu que brinca no largo. São diversos fragmentos que ratificam essa alteridade:

Da memória desapareceram as regras da Gramática, os problemas, os rios, as linhas dos comboios e as grandes figuras históricas. [...]. Senti-me límpido e feliz, de novo criança. A vida era bela, e diante de mim abriam-se caminhos radiosos: ia voltar a ser um pequeno rei na minha vila (FONSECA, 1983, p. 100).

Os adjetivos “límpido”, “feliz” e as expressões “de novo criança”, “a vida era bela”, “abriam-se caminhos radiosos”, “ia voltar a ser um pequeno rei na minha vila” são recursos narrativos para intensificar o discurso de que passado o teste em Beja o NP voltaria à infância junto ao círculo de pessoas que o faziam feliz. Podemos inferir pelas expressões acima a alteridade e “relações dialógicas contratuais” do NP em relação ao alter ego da infância, aquela criança livre que o narrador gostaria de ter permanecido. Os verbos “era” e “ia” no pretérito imperfeito significam um tempo decorrido durante

todo o enunciado da infância, o que sugere uma permanência desse trauma da entrada abrupta no mundo adulto no tempo da enunciação. Segundo Bakhtin, “[...] os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional (2015a, p.261)”. Esses três elementos criam na obra de Manuel da Fonseca um efeito de sentido que intensifica a compreensão e, sobretudo, conscientiza seus leitores sobre os dramas humanos.

Segundo Bakhtin: “A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema de linguagem literária estão em mudança permanente” (*idem*, p. 267). O autor de *Aldeia Nova* tem seu estilo próprio de abordar os temas e sua “construção composicional” é recheada de reiteraões discursivas que nos levam a criar imagens como verdadeiros retratos que traduzem atos, expressões e sentimentos, como podemos verificar no fragmento:

Mas falavam de tal modo que, por fim, me pareceu que era meu pai, minha mãe e a avó que iam para o liceu cursar o primeiro ano. Cá por mim só pensava no jogo da bola e nas correrias pelo largo (FONSECA, 1983, p. 100).

O contentamento da família era tal que o protagonista percebia a transferência de papéis, demonstrando que os pais, por vezes, querem realizar seus sonhos através da vida dos filhos, como podemos perceber pelo fragmento citado acima.

Outro fragmento marcante quanto à alegria dos pais e à tristeza do filho é parte do parágrafo que encerra o conto: “Foi uma alegria para os meus pais. Dela não participei, pois não podia esquecer os meus amigos de infância, livres e felizes, lá no largo” (FONSECA, 1983, p.105). Outra inferência de que para a felicidade era necessária a companhia dos pais, a liberdade e a presença dos amigos. Aqui o “lá” já determina a dimensão espacial distante de Beja, ou seja, o espaço do largo. Podemos listar adjetivos e expressões, alguns já citados, referentes à dicotomia de liberdade e de opressão de que o autor se valeu para caracterizar as transformações da personagem principal. Os de liberdade aparecem em número bem menor, pois se referem à vida no largo de onde teve que sair muito cedo: “doces dias”, “límpido”, “feliz”, “livres”, “felizes”. Os de opressão são em quantidade muito superior, dando assim ênfase à dor: “medrosos”, “tímidos”, “estarecido espanto”, “horrível”, “triste”, “enervantes”,

“difíceis”, “grande tristeza”, “contrafeito”, “desgraçada imagem”, “cadeira fatídica”, “esgar contrafeito de choro”, “desnorteado”, “sorumbático”, “alheado”, entre outros.

Voltando à questão das vozes, Rodrigo, fotógrafo, com tratamento formal e nominado, portanto com uma identidade, participa ativamente do enunciado cujo retrato é o andaime para a narrativa. Através do discurso indireto, o NP revela os sabores e os dissabores da vida desse profissional que levou ao largo a fotografia. “Tinha chegado à vila, havia muitos anos, com uma máquina fotográfica às costas. Ia a casamentos, batizados e às feiras” (FONSECA, 1983, p. 102). O fragmento revela a presença do elemento citadino chegando ao campo e a boa fase do fotógrafo.

No conto “O retrato”, é a fotografia que surge no largo onde morava o NP, e no conto “Sempre é uma companhia”, do mesmo autor e do mesmo livro *O fogo e as cinzas*, é o rádio que passa a unir as pessoas do vilarejo para ouvir as notícias da cidade, do país e do mundo. Em “O retrato”, a profissão do Sr. Rodrigo muda ao casar-se com Chancudinha, filha do lavrador da Chancuda, e, “[...] quando o Sr. Rodrigo já estava habituado a viver de rendimentos do sogro, o lavrador e a filha enlouqueceram quase ao mesmo tempo” (*ibidem*). A expressão “estava habituado” indica uma continuidade, durante o passado, de uma vida de conforto que a loucura do sogro e da esposa pusera um fim. Não há referências sobre a família do Sr. Rodrigo, o que nos permite inferir que ele fizera da família do sogro a sua própria.

Após a loucura da esposa e do sogro, “Foi a avarenta da sogra quem passou a mandar em tudo. E que mão de ferro ela tinha!” (*ibidem*). Se na família do NP reinava o patriarcalismo, na do lavrador da Chancuda a situação ficou inversa. Após a doença do lavrador e de sua filha é a mulher que assume as rédeas da casa, deixando ferido o ego masculino do genro, pois no patriarcalismo em vigência, por determinações machistas, ele deveria assumir os negócios da família do sogro: “Insensível a tudo, a sogra recebia os feitores, dava-lhes ordens, e arrecadava os dinheiros a sete chaves” (*idem*, p. 103). Podemos pensar que enquanto a mãe do protagonista faz o papel da esposa submissa que tem sua voz velada pela narrativa, na família do lavrador da Chacunda, percebemos uma mulher que assume valores patriarcais dirigindo os negócios sem compartilhar nada com outros membros da família. Esse fato fez com que o Sr. Rodrigo voltasse a fotografar com muito pesar e descontentamento.

O núcleo central do conto concentra-se na cena do retrato do narrador na casa do fotógrafo, com analepses referentes à chegada do fotógrafo à vila e ao enlouquecimento

da esposa e do sogro. A mudança de situação tornou-o muito mais endurecido: “Tais factos, por certo, influíram na maneira como o Sr. Rodrigo encarava o mundo” (FONSECA, 1983, p. 103). No momento de fotografar o NP, age com ferocidade e aspereza com a criança que já estava “à contra gosto” e o resultado ainda é agravado pelo barulho feito pelos doentes mentais que viviam na casa.

Embora já tivessem passado muitos anos, o NP tinha na lembrança a exigência do fotógrafo: “[...] ele é um artista que não consente que qualquer fedelho o deixe mal colocado” (*idem*, p. 104). A expressão “qualquer fedelho” exprime a pouca importância dada a uma criança. A palavra “qualquer” já é por si só a expressividade de pouco valor e “fedelho” pode significar uma criança cheirando a cueiros, ou seja, em “relação dialógica polêmica” à expressão “rapaz” pronunciada pelo pai e reforçada pelo protagonista no fragmento: “[...] meu pai já tinha me dito várias vezes que a minha vida ia levar uma grande volta, que estava um homenzinho e tinha de proceder de outro modo: passar a ter juízo” (*idem*, p.101). Para o pai patriarcal, a criança era um homenzinho e para o fotógrafo um “fedelho” que devia seguir à risca as devidas exigências de postura para não deixar o fotógrafo com pouco prestígio.

A forma como Manuel da Fonseca vai delineando sua composição literária lembra o que afirma Bakhtin: “é a língua em sua integridade concreta e viva” que constrói o discurso e nos permite analisar sob diversos ângulos as “relações dialógicas” (2015b, p.207). As vozes silenciadas da mãe e avó do protagonista, da Chancudinha, dos feitores, bem como a do próprio protagonista que enunciou seu dilema pessoal quando adulto, sugerem um silêncio que também pode ser dialógico. Por um lado podem estar em concordância com os acontecimentos e por outro, o que é bem possível, em absoluta relação dialógica polêmica.

As diversas faces e a complexidade do discurso citadas por Bakhtin, aparecem na obra do Manuel da Fonseca, que aborda questões de um grupo de personagens representando verossimilhança com o dia-a-dia do povo português. Podemos inferir, pelo prefácio do livro *O fogo e as cinzas*, que se trata de uma parcela do Alentejo: “As pessoas de quem escrevo são as que houve na minha vida. [...] Ficção constrói-se com o que fica do passado. Revive-o” (FONSECA, 1983, p. 14). Em “O retrato”, o autor, por meio das enunciações do NP, com seu estilo próprio apresenta-nos uma ficção engajada para uma tomada de consciência das relações familiares, educacionais, políticas e socioeconômicas.

O dilema do protagonista é tal que o leva a dialogar com o leitor e nos interpela a reparar sua angústia: “Posto isto, reparem que estou sentado na cadeira fatídica, diante da complicada máquina cujo fole foi esticado ao máximo, como propósito para não perder nada da minha atrapalhação” (*idem*, p. 104). O verbo “reparem” no imperativo afirmativo convida-nos a coparticipar do momento em que o NP estava sentado na “cadeira fatídica”. A expressão “fatídica” remete a algo trágico e penoso e, além disso, o “fole esticado ao máximo” da máquina complicada absorvia o momento em que máxima era também a “atrapalhação” da criança em sua provação.

Podemos observar, por meio das vozes presentes na obra de Manuel da Fonseca, e sobretudo nas do conto em análise, a alteridade e o dialogismo que nos abrem uma janela para podermos compreender o mundo da ficção que bem representa, no caso da literatura neorrealista portuguesa, a vida de uma parcela de todos nós.

3. “O retrato” e os contos sobre Rui do Parral como narrativas de aprendizagem

O conto “O retrato” enseja relações dialógicas do escritor português com outros enunciados seus, com outros gêneros e com os do mesmo gênero. A narrativa em estudo apresenta dialogismo com os contos centrados na personagem Rui do Parral, de *Aldeia nova*: “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela”, “A Torre da Má Hora”, “Viagem” e “Nortada”.

O primeiro conto da série, “*O primeiro camarada que ficou no caminho*”, inicia com a afirmativa: “Já não acreditava no que dizia minha avó” (FONSECA, 1996, p.21). O protagonista Rui, ainda criança, tinha a capacidade inerente a todo o ser humano, a de relacionar o discurso pronunciado dos que lhe cercavam com os fatos vivenciados. Sua avó e o Estróina lhe davam respostas evasivas e descrentes, e Rui, narrador protagonista, observava não só o discurso pronunciado como também as expressões faciais daqueles que lhe respondiam sempre da mesma forma a única pergunta que ele fazia.

Este conto pode ser lido como o romance de educação postulado por Mikhail Bakhtin, que aborda a formação do homem na passagem nos tempos cíclicos (2015a, p. 220). Neste tipo de narrativa, o herói apresenta grandezas variáveis assim como acontece com o espaço e o tempo que compõem a narrativa. Grande parte da obra de Manuel da Fonseca está relacionada com a instrução do homem, como aparece nos

cinco contos referentes à trajetória biográfica de Rui do Parral e também no romance *Cerromaior*. O autor, através da voz do narrador, explicita que o mundo adulto precisa deixar de subestimar a compreensão dos pequenos e de pensar que seria possível mantê-los alheios aos acontecimentos que os cercam.

José Carlos Barcellos afirma que na série dos contos que centram-se na personagem Rui do Parral, o autor apresenta, através da narrativa do herói, a dupla via entre “a descoberta e valorização da dimensão pessoal dos problemas socioeconômicos e políticos, e da dimensão política e socioeconômica dos problemas pessoais” (1997, p.47). Ratificamos ainda a afirmação de Barcellos que, na obra de Fonseca, a infância não é abordada como uma fase harmônica e feliz levada à evasão através da memória, mas um período de conflitos, sofrimentos, abandono e solidão, como constatamos no fragmento seguinte:

Um mês. Há um mês que a minha casa se fechou para mim. Parece-me que nunca mais lá poderei entrar. Ainda se o Estróina aqui estivesse, talvez falasse de meu irmão como nos primeiros dias em que ele ficou de cama e me mandaram para a casa da avó. [...]. Sentia-me só no mundo. Em frente, a casa silenciosa e fechada para os meus olhos (FONSECA, 1996, p. 27).

O herói, sem uma resposta que o pudesse satisfazer, extravasa sua angústia correndo e, numa certa feita, através de um ato que parece simples, como afirma Barcellos, mas que tem uma considerável significação, dá uma pedrada em Maria num momento em que esperava uma resposta satisfatória e que não ignorasse sua tomada de consciência dos acontecimentos (1997, p. 49).

Rui perde o irmão Carlos e nos contos “Sete-estrela” e “A Torre da má Hora” há uma certa sequência dessa trama que irá intensificar-se em “Viagem” e “Nortada”. Esses contos, segundo Barcellos, apresentam características bem próximas, abordando a infância de Rui com os problemas pessoais de abandono, isolamento e a ideia de prisão. Embora continue o problema de abandono e solidão, em “Sete-estrela” e “A Torre da má Hora” há narrativas encaixadas em forma de histórias “de cunho maravilhoso” contadas a Rui pelo pai e por Campanelo respectivamente, e, uma evolução da personagem. Esta, caracteriza o que Bakhtin entende por romance de formação e que já abordamos parcialmente no item dois desse artigo.

Segundo essa teoria, “O próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável [...]. A mudança do herói ganha significado de enredo [...].” (BAKHTIN, 2015a,

p. 219). Essa particularidade acontece tanto com Adriano de *Cerromaior* e também com o narrador protagonista do conto em estudo. A personagem principal deste enquadra-se no quinto tipo de romance de formação e é o mais importante para o mentor dessa classificação e filósofo da linguagem. Nele, a formação do homem realiza-se entrelaçado com a formação da história e acontece no “tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico” (*idem*, p. 221), ou seja, o espaço-tempo-caráter formam um tripé indissolúvel.

O homem em formação passa a questionar e a questionar-se, como podemos verificar através no fragmento de “Sete Estrelo”, em que o narrador representa os estados mentais da personagem:

Lá estava o objecto pedido. Mas voltar para baixo era o mais difícil. Não sabia porquê, custava-lhe abandonar o sótão, descer as escadas e caminhar para a luz. Era como se viesse atrás dele qualquer coisa de misterioso que, lentamente, se ia desvanecendo até que ao entrar na sala de jantar se extinguia de todo (FONSECA, 1984, p. 67).

Rui perdera o irmão e agora os pais abandonavam-no para ir à África em busca do seu futuro, que ele também questiona: “Que é isso de um futuro, Estróina?” (*idem*, p. 74). Estróina não responde. Assim, a dúvida, a solidão e o abandono continuam e Rui vai com isso, como afirma Barcellos, movimentar-se livremente e perceber-se diferente de meninos que crescem numa família que podem, por razões naturais e sociais, permanecerem juntas.

Apesar de tudo, Rui tem como figura identitária o avô que, a seu modo propicia ao neto perceber-se na alteridade. Segundo Barcellos, “É a figura tradicional de patriarca autoritário e paternalista” (1997, p. 50), personagem importante para a passagem de *Aldeia Nova* à *Cerromaior*.

Na sequência, nos outros dois contos sobre Rui do Parral, centrada em “Viagem” e “Nortada”, o protagonista do primeiro deixou a infância que vivera em Cerromaior apenas na lembrança e só voltara nele após cinco anos, uma distância temporal considerada grande especialmente por se tratar da vida infantil: “Rui entra agora no largo e sente aquela noite de província repassada de coisas vagas e longínquas. Uma ternura esparsa flutua em tudo, comunicativa, embaladora” (FONSECA, 1996, p. 126).

O cunho sentimental de “Viagem” muda em “Nortada” para o confronto com a esfera pública e social de uma realidade que a personagem apenas conhecia no convívio familiar. Para Barcellos, o rompimento com os laços familiares são indispensáveis para a liberdade de movimentos que resultam o contato com o outro lado do mundo em que ele vivia. O lado burguês dá agora espaço para que a personagem Rui perceba o despotismo e a opressão pela qual passavam os trabalhadores do seu avô e o ressentimento que lhes ficou impresso.

O exposto acima corrobora com a teoria de Bakhtin no tocante aos romances de educação do quinto tipo e tem a característica de apresentar a formação do homem intrinsecamente associada com a evolução da história. Esta, é estudada em função do tempo e do espaço que conseqüentemente relaciona-se com a vida socioeconômica e política. Assim, o romance de formação do homem contempla o tempo histórico real, indispensável para o futuro num caráter que conjuga tempo e espaço (BAKHTIN, 2015a, p. 221).

Segundo Barcellos, “Nortada” desvenda o conflito social como um drama que articula os diversos elementos da narrativa apresentada com coerência e coesão. Os personagens, tempo, espaço, enredo e tom, verificam o problema central que vai determinar uma amplitude maior que o segmento de costumes ou de anedotas. Para ele, a narrativa de Fonseca converge forma e conteúdo, revelando o conflito social que dá um norte à narrativa (1997, p.53). A tomada de consciência do binômio opressor e oprimido culmina na aprendizagem defendida por Bakhtin.

4. “O retrato” e *Cerromaior* como narrativas de aprendizagem

Além dos contos relacionados a Rui do Parral, “O retrato” enseja relações dialógicas com o romance *Cerromaior* (1943). Nesse romance, a personagem Adriano, denominado de “herói problemático” por José Carlos Barcelos, vai aos poucos, através dos episódios de sua vida, mudando sua forma de ver o outro na sua totalidade. Esse tipo de protagonista, com grandezas variáveis e evolução ao longo da narrativa, pode ser compreendido como personagem de um romance de educação, conforme Mikhail Bakhtin. Nessas narrativas, o herói, ou o protagonista, tem seu caráter como uma grandeza variável, mudando paulatinamente a percepção do que ocorre em seu entorno e analisando com discernimento entre o aceitável e o condenável.

Em “O retrato”, o NP, em sua enunciação, consegue representar o aprendizado em relação às outras personagens do conto: sua família cujos pais são denominados apenas de pai e mãe, sua avó também sem nome, o lavrador da Chancuda com esposa e uma filha Chancudinha, os feitores, o fotógrafo Senhor Rodrigo que esposou Chancudinha, a noiva Delinha e os professores do liceu. O NP faz suas digressões com a percepção nítida de análise dos acontecimentos que reteve no viés da memória. Ele consegue, através de uma sucessão de analepses tomar consciência das grandezas variáveis espaço/tempo e perceber os episódios, alguns já distantes, que tornaram triste sua vida.

Adriano, de *Cerromaior*, também vai lapidando sua personalidade através das constantes situações de injustiça pelas quais passaram as personagens com as quais conviveu. Segundo Barcellos, as mais importantes são: a mãe, com sua solidariedade para com os pobres, o tio António, pelas atitudes transformadoras e o Dóninha pela sua forma crítica de analisar a realidade (BARCELLOS, 1997, p. 94). Análogo ao NP, é na vida adulta, após ser preso, que o “herói problemático” relembra os episódios significativos da sua vida. Esses são filtrados por um narrador externo à narrativa mas com uma visão com a personagem. Ainda para Barcellos, a vivência da temporalidade é decisiva para o progresso de conscientização do personagem, que é realçada pela focalização interna (*idem*).

Adriano ouve o grito derradeiro de Doninha e, por meio de um narrador externo à história, todas as lembranças em sua mente são enunciadas. Embora de forma diferente, o NP de “O retrato” também se sente de certa forma aprisionado por ter que viver em Beja para concluir os estudos tão sonhados pelos pais e pela avó. Segundo ele, foi uma alegria para os pais, alegria essa da qual ele afirma não ter vivenciado:

Depois, quando dei por mim, estava em Beja, sozinho, estranho no meio daquela gente, e os professores gabavam-me o juízo e a aplicação ao estudo. Foi uma alegria para meus pais. Dela não participei, pois não podia esquecer os meus amigos de infância, livres e felizes, lá no largo! (FONSECA, 1983, p. 105)

Ao comparar o discurso no romance com o discurso na poesia, Bakhtin observa que no romance existe uma elasticidade bem maior de expressar tudo o que o autor tiver em mente. Pelo discurso do romance ou da narrativa, há uma forma de representar e ou de refratar a vida real (1988, p.87). Os autores do Neorrealismo propuseram uma

literatura que abordasse os problemas sociais desnudando os regimes totalitários que assolavam a Europa como o Salazarismo, o Nazismo, o Fascismo e o Franquismo. Também tiveram papel importante em publicar, de modo ficcional, os efeitos das guerras e do episódio da queda da bolsa de Nova Iorque pondo o mundo em alerta. A narrativa propicia abordar todas as questões que são inerentes à sociedade.

Em *Cerromaior*, o narrador comenta acerca de dois grupos de personagens que defendiam duas ideologias políticas: “Runa tomara, desde o início, partido por uma das facções em luta na Guerra de Espanha e Garrado, que ficara indiferente ao deflagrar da revolução, era agora pelo Caudilho” (FONSECA, s/d, p. 78). Em “Campaniça” as relações de opressão gritam por toda narrativa que começa e termina com “Valgato é terra ruim” (FONSECA, 1996, p.15;20). O espaço, segundo José Carlos Barcellos, “enquadra o drama de Maria Campaniça e dos homens de Valgato” (1997, p.21) e “o enquadramento textual”, marcado pelo começo e final do conto, situa o problema humano mais na esfera socioeconômica do que propriamente na esfera espacial.

Também nos contos sobre Rui do Parral e em “O retrato”, aparecem nitidamente as diferenças entre as classes sociais com destaque para o poder aquisitivo que interfere diretamente na qualidade de vida das personagens. Em “O retrato”, a sogra do Sr. Rodrigo, o fotógrafo, assume o controle da casa e especialmente o recebimento do dinheiro advindo do campo. “Insensível a tudo, a sogra recebia os feitores, dava-lhes ordens, e arrecadava os dinheiros a sete chaves” (FONSECA, 1982, p.103). A expressão “a sete chaves” denota que nada cabia ao genro a não ser voltar a trabalhar. Em *Cerromaior*, fica explícito que há dois grupos sociais, os que mandam e os que obedecem, destacando que os que mandam o fazem sem nenhum escrúpulo de aplicar a “mais valia”. Os empregados de Carlos Runa recebiam um valor que não lhes assegurava a sobrevivência e a dignidade humana:

Valmansinho foi o último a chegar no pé da árvore. Veio todo o caminho dobrado, na mesma posição em que ceifava: com os braços caídos, as mãos a roçarem pelo chão. Já não tinha lugar na sombra. Ainda rodeou a árvore como um animal tonto (FONSECA, 1982, p. 169).

Nesse fragmento, é impossível não lembrar a análise mais profunda da “trinca do “p”, postulada por Antonio Candido e já citada no item um deste artigo.

No caso do conto “O retrato”, aparecem “os pobres de Deus”, Chacunda e Chacundinha que enlouquecem, levando o fotógrafo Rodrigo a voltar à sua antiga

profissão após ter se acostumado a viver dos rendas do sogro. Tal episódio enlouquece de certa forma também a Rodrigo, que é obrigado a trabalhar enquanto a esposa e o sogro vivem na loucura sem o mínimo de acompanhamento médico, esquecidos pela mulher do lavrador e sobretudo esquecidos pelo Estado:

Desde aí a vida do Sr. Rodrigo transformou-se num inferno. Pai e filha levavam o tempo a fazer tropelias. Partiam loiça, móveis; corriam pela casa, atirando cadeiras ao chão. Só depois de muito cansados se aquietavam. Então, adquiriam a expressão, entre medrosa e inocente, de duas pobres crianças que apenas haviam andado a divertir-se um pouco (FONSECA, 1982, p. 103).

A loucura, doença cerebral acometida por diversas causas, é abordada também no romance *Cerromaior*. Em “O retrato”, omite-se a causa por ser algo secundário à unidade do conto, centrado no rito de entrada do protagonista na vida adulta. Já no romance, dado o seu maior desenvolvimento de células narrativas, a personagem Dòzinha, desenvolve a loucura como consequência de uma sífilis em fase avançada. Para além dos efeitos catastróficos da doença, existe ainda a ignorância relacionada a ela, vista com certo preconceito, tornando seu convívio social um tanto mais difícil:

Já lhe não consentiam que entrasse no Grémio nem no Café. A perna supurava deixando ao redor um cheiro acre. Mas, mais que esse cheiro, era sua figura andrajosa, suja, e as conversas despropositadas que incomodavam os presentes (FONSECA, s/d, p. 156).

Nas conversas “despropositadas” Dòzinha revelava muito dos “adultérios, roubos, negócios de corda ao pescoço [...], [...] para aquela gente rir impunemente [...]” (*idem*). O NP do conto que analisamos tem na lembrança, além do episódio do retrato, outros acontecimentos da infância citados na enunciação:

Muita vez vi o lavrador da Chacunda, de grandes suíças brancas, a cantar alegremente, à janela:

Ó Rodrigo, com quem dormes tu?

Depois, a filha aparecia na varanda e, imitando a voz do marido, acabava o verso. E riam com tanto gosto, na cara do Sr. Rodrigo, que nem pareciam doidos (FONSECA, 1983, p.103)

Os males da mente podem ter efeitos comportamentais que causam piedade, irritação, bem como também podem levar ao riso. Os “pobres de Deus” comportavam-se ora de um jeito e ora de outro. Para os que não conviviam no dia-a-dia, era a graça

que mais percebiam. Já o fotógrafo, em seu árduo convívio, sentia vergonha: “Também a vila achava imensa graça àquela cantiga. O Sr. Rodrigo, esse, esfalfava-se, correndo o dia inteiro atrás da mulher e do sogro, a fechar portas e janelas. De vergonha, quase que não saía a rua” (*ibidem*).

Como se percebe, o conto “O retrato” enseja relações dialógicas com outros textos/discursos de Manuel da Fonseca, com outras narrativas neorrealistas e também com o romance de 30 brasileiro. Embora não seja objetivo deste artigo estabelecer relações dialógicas da narrativa neorrealista portuguesa com o romance de 30 brasileiro, deve-se salientar que diversos escritores brasileiros como Jorge Amado, José Lins do Rego e especialmente Graciliano Ramos escreveram sobre os problemas sociais pelos quais passava o Nordeste do Brasil.

Maria de Fátima Vaz de Medeiros em seu ensaio “O Neorrealismo português e o romance de 30 do nordeste” afirma que devemos “considerar a originalidade e a criatividade dos escritores portugueses” (MEDEIROS, 1997, p. 80) e que, o romance nordestino, por razões de afetividade e de cultura, foi o modelo eleito pelos escritores neorrealistas. Podemos assim perceber as “relações dialógicas” de personagens exploradas por um meio opressor e narradas através de uma linguagem de códigos estilísticos, temáticos e ideológicos semelhantes (*ibidem*). Os escritores do Neorrealismo português e os do romance de 30 do Nordeste encontraram uma forma, cada um à sua maneira, e ofereceram-nos uma literatura que desnudou uma sociedade em que as diferenças sociais ultrapassavam os limites do aceitável.

Conforme Bakhtin,

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar *artisticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance” (BAKHTIN, 1988, p.85; destacados do autor).

Podemos perceber essa *artisticidade* de que discorre Bakhtin no romance *Gaibéus* de Alves Redol, “Nos corpos não há tréguas. As pernas estão alquebradas e os braços quase bambolem sem ganas. Os troncos desenhavam-se a dores e as cabeças pendem como cabeças de enforcados” (REDOL *apud* MACHADO, 2013, p.516), que aborda o problema dos trabalhadores dos arrozais em condições semelhantes a outros trabalhadores de obras como *Vidas Secas* e o *Menino do Engenho*. Como sustenta Bakhtin, todo enunciado é único, pois, embora perpassado por várias enunciações

alheias, apresenta uma realização do autor, tal como se percebe na construção discursiva do conto “O retrato”, de Manuel da Fonseca.

Considerações Finais

O artigo acima teve como partida a leitura de “O retrato” de Manuel da Fonseca, bem como todos os outros contos contidos no livro *O fogo e as cinzas*. Na sequência foram lidos do mesmo autor os contos do livro *Aldeia Nova* onde se encontram os que apresentam como protagonista Rui do Parral, o romance *Cerromaior* e o livro *Poemas completos*. Na releitura dos contos do Rui do Parral, do romance *Cerromaior*, bem como de alguns outros contos como “Campaniça” e “Maria Altinha”, abordamos como regra a leitura do texto literário, em seguida a análise de José Carlos Barcelos, para depois voltar outra vez a leitura do texto literário em questão, num momento de texto literário – texto de crítica literária – texto literário, por considerar essa metodologia eficiente nas análises de textos literários em sala de aula, bem como no processo de pesquisa científica.

Paralelamente, fazia-se a releitura do conto “O retrato” e essa metodologia permitiu construir aos poucos a análise do objeto de estudo deste artigo. Foram lidos os ensaios citados nas referências bibliográficas com destaque para os do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin e do crítico literário Antonio Candido que, foram essenciais para a nossa análise. Os postulados de Candido auxiliaram-nos na análise de como a ficção aborda as questões da sociedade nos diversos segmentos, sociais, políticos e econômicos. Além disso, o sociólogo e ensaísta aborda a estreita relação entre a literatura e o desenvolvimento de uma sociedade que são duas grandezas diretamente proporcionais: quanto menos desenvolvido um povo, menos ele escreve e consequentemente menos lê, inviabilizando o que propunha o movimento neorrealista, que era o de fazer com que a população tomasse consciência das mazelas que os sistemas políticos deixaram de herança.

No conto “O retrato”, o narrador, na vida adulta, analisa sua trajetória bem como a dos que estiveram relacionados com ele. Faz revelações sobre sua dor e a dor alheia. No momento do retrato, elemento polarizador que desencadeou toda a narrativa, a ficção apresenta diversas vozes como a do fotógrafo e a dos “pobres de Deus” e sobretudo a do narrador protagonista que revela na vida adulta seus conflitos da

infância, confirmando a alteridade e o dialogismo postulados por Bakhtin e propostos no título desse artigo.

Na voz de um narrador protagonista, o autor deixou explícitas diversas vozes discursivas que demonstram as relações entre literatura e vida social, num contexto espaço/temporal imbuídos de uma historicidade portuguesa. A percepção da vida de outrem e a conscientização da própria realidade estiveram marcadas durante toda a narrativa ratificando o título do nosso artigo. “O retrato” é uma obra ficcional que se propõe a uma tomada de consciência da vida humana e suas relações dialógicas.

Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, B.; PASCHOALIN, M. A. Pós-Modernismo – O Neorrealismo e as tendências contemporâneas (1939-Atualidade). In: *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.pp. 155-184.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 12. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015a.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.

_____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARCELOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*: subsídios para o estudo do neorrealismo português. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123 – 52.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. *Literatura e Sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1996.

_____. *Cerromaior*. 3ª ed. Lisboa: Portugália Editora, s/d

_____. *O fogo e as cinzas*. 39ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, SARL, 1983.

_____. *Poemas Completos*. Lisboa: Portugália Editora. 3ª ed. 1969.

GEBRA, Fernando Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. 236 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GUERRA civil portuguesa. Disponível em: <<http://www.historiadeportugal.info/guerra-civil-portuguesa>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. *Ética, estética e política: alteridade e subjetivação em Gaibéus, de Alves Redol*. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10316.2/35521> >. Acesso em: 19 jun. 2017.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 36ª ed. Rio, São Paulo: Record, Martins (1977).

VAZ DE MEDEIROS, Maria de Fátima. *O neorrealismo Português e o romance de 30 do Nordeste*. Universidade dos Açores, 1997, pp 80-97.

RESUMEN: Este artículo tiene el objetivo de investigar la alteridad y el dialogismo en el cuento “O retrato” de Manuel da Fonseca (1911 – 1993). En el cuento, es posible identificar elementos lingüísticos y extralingüísticos (dialógicos) que contemplan discursos ajenos y presenta diálogos entre el cuento que estamos estudiando y otras obras del autor, con otros escritores neorrealistas y con obras de la novela de 30 del Nordeste brasileño. Presenta elementos relacionados al aprisionamiento interior y el distanciamiento de la vida familiar por razones distintas. En el cuento en estudio, la “muerte de la infancia” está relacionada a la posibilidad de continuar los estudios en centros más grandes. Se encuentran también elementos de la ciudad llegando en el campo como el retrato que sirve de soporte para representar el espacio/tiempo del protagonista durante toda la narrativa.

PALABRAS-CLAVE: Manuel da Fonseca; Alteridad; Dialogismo.